DESCRIPCIÓN DE LA CASA-MUSEO EN LINCON'S INN FIELDS

por Sir John Soane

SOANE, EL HOMBRE Y EL ESTILO

por John Summerson

APÉNDICE A JOHN SOANE, EL PROYECTO DE ARQUITECTURA DESDE DENTRO

por Pedro Moleón Gavilanes

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE *MADRID*

DESCRIPCIÓN DE LA CASA-MUSEO EN LINCON'S INN FIELDS

por SIR JOHN SOANE

SOANE, EL HOMBRE Y EL ESTILO

por JOHN SUMMERSON

APÉNDICE A JOHN SOANE, EL PROYECTO DE ARQUITECTURA DESDE DENTRO

por PEDRO MOLEÓN GAVILANES

CUADERNOS DEL INSTITUTO JUAN DE HERRERA DE LA *ESCUELA DE ARQUITECTURA DE MADRID*

Descripción de la casa-museo en Lincon's inn Fields
Soane, el hombre y el estilo
Apéndice a John Soane, el proyecto de arquitectura desde dentro

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
CUADERNO 12.01
ISBN: 84-89977-09-7
Depósito Legal: M-2386-1998

A Monsieur De Bourguerey.
De la part de l'Auteur.

DESCRIPTION

DE

LA MAISON ET DU MUSÉE

SITUÉS AU NORD DE LA PLACE DE

LINCOLN'S INN FIELDS, À LONDRES,

DEMEURE DU

CHEVALIER SOANE,

PROFESSEUR D'ARCHITECTURE À L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX ARTS,
L'UN DES ARCHITECTES ATTACHÉS À LA DIRECTION-GÉNÉRALE DES TRAVAUX PUBLICS,
ARCHITECTE DE LA BANQUE D'ANGLETERRE ET DU COLLÉGE DES CHIRURGIENS,
MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ ROYALE, DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX ARTS, ET DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES,
GRAND SURVEILLANT DES TRAVAUX DES FRANC-MAÇONS D'ANGLETERRE,
MEMBRE HONORAIRE DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE ET ROYALE DES BEAUX ARTS DE VIENNE,
CONSIGLIERE CORRISPONDENTE DELLA DUCALE ACCADEMIA DI BELLE ARTI, PARMA,
&c. &c. &c.

AVEC

Illustrations Graphiques et Details Accessoires.

LONDRES:
DE L'IMPRIMERIE DE LEVEY, ROBSON, ET FRANKLYN, ST. MARTIN'S LANE.

Cet Ouvrage, dont il n'a été tiré que Cent Exemplaires,
n'a pas été mis dans le commerce.

John Soane



Printed by C. Hullmandel

Plate I

VIEW OF THE ENTRANCE FRONT.

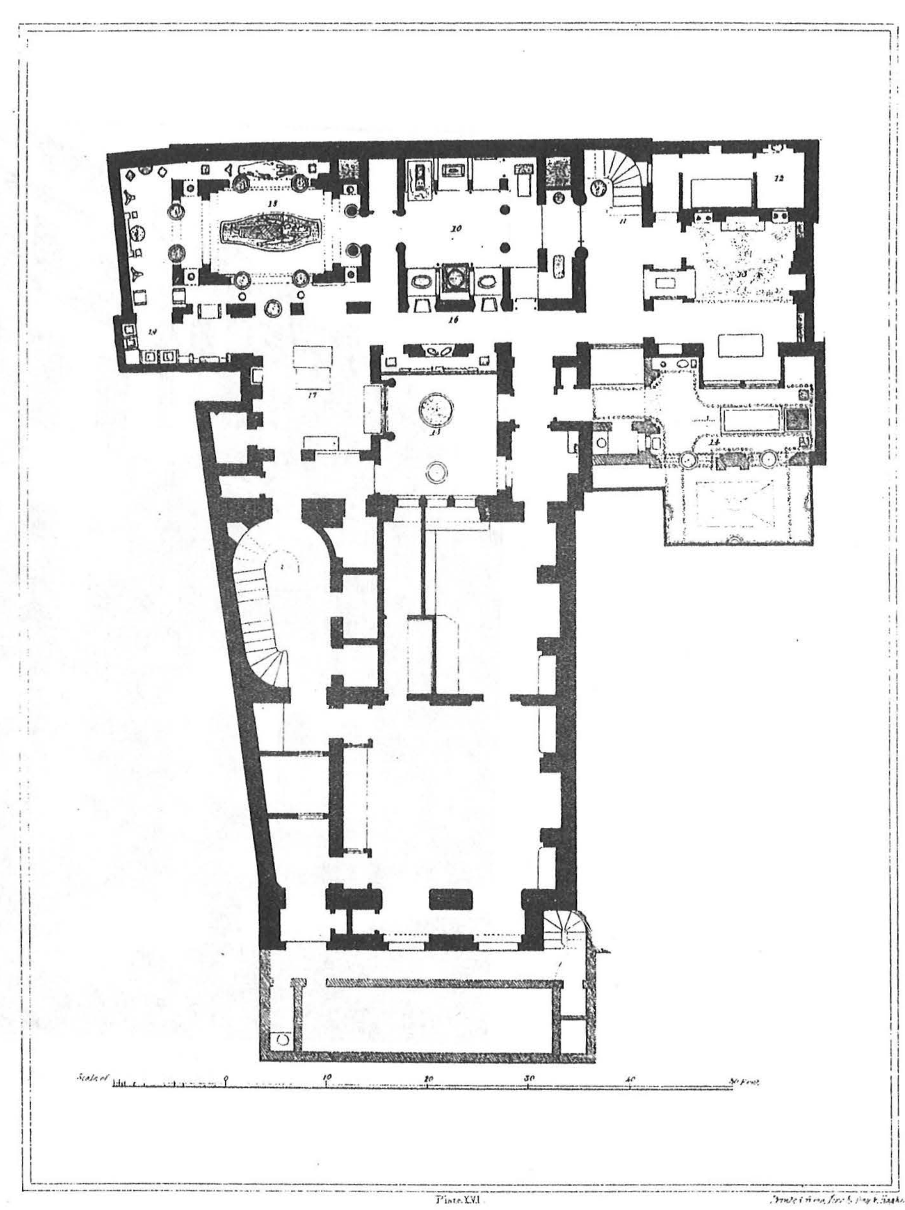


Plate XVI.

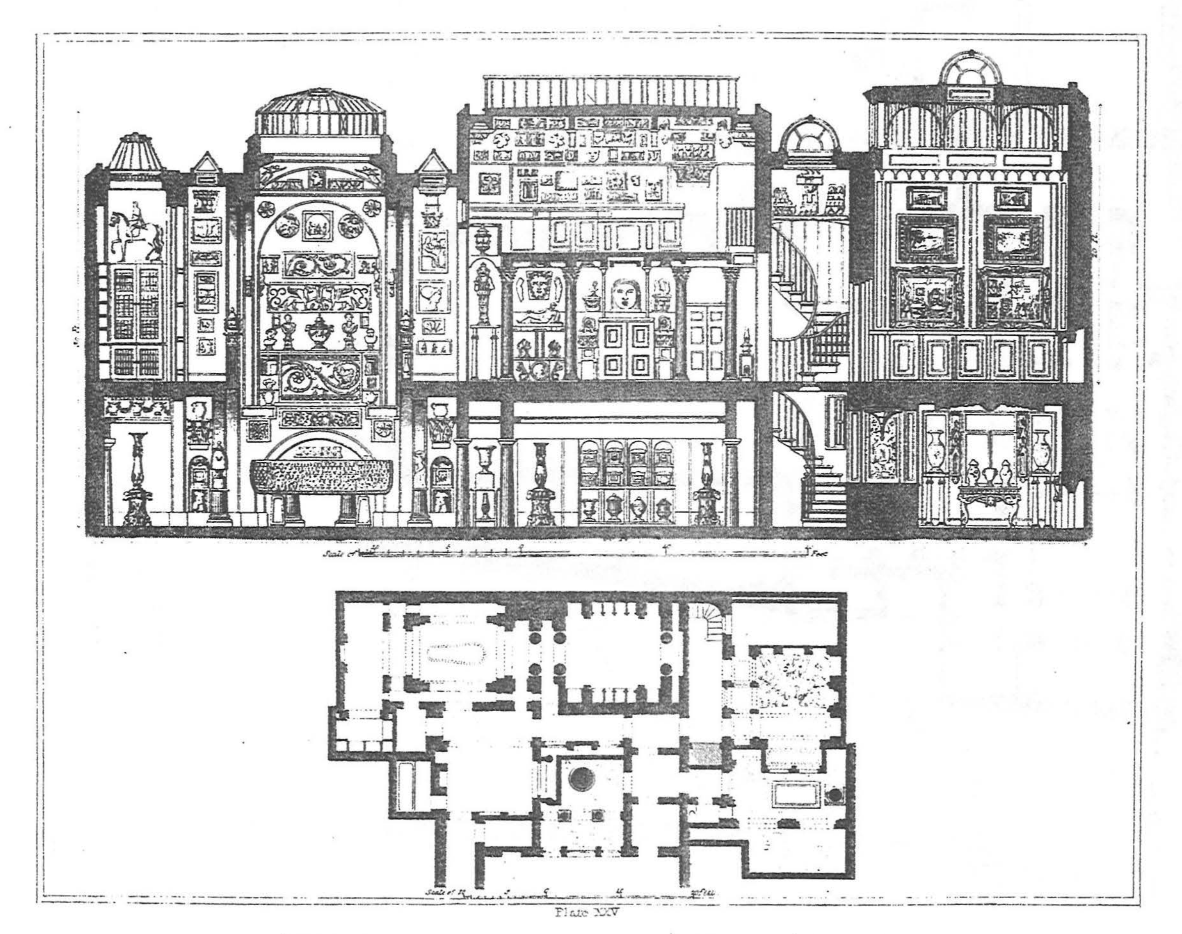


Plate XXV

LONGITUDINAL SECTION THROUGH THE MUSEUM & CRYPT.
AND PLAN OF PART OF THE BASEMENT STORY.

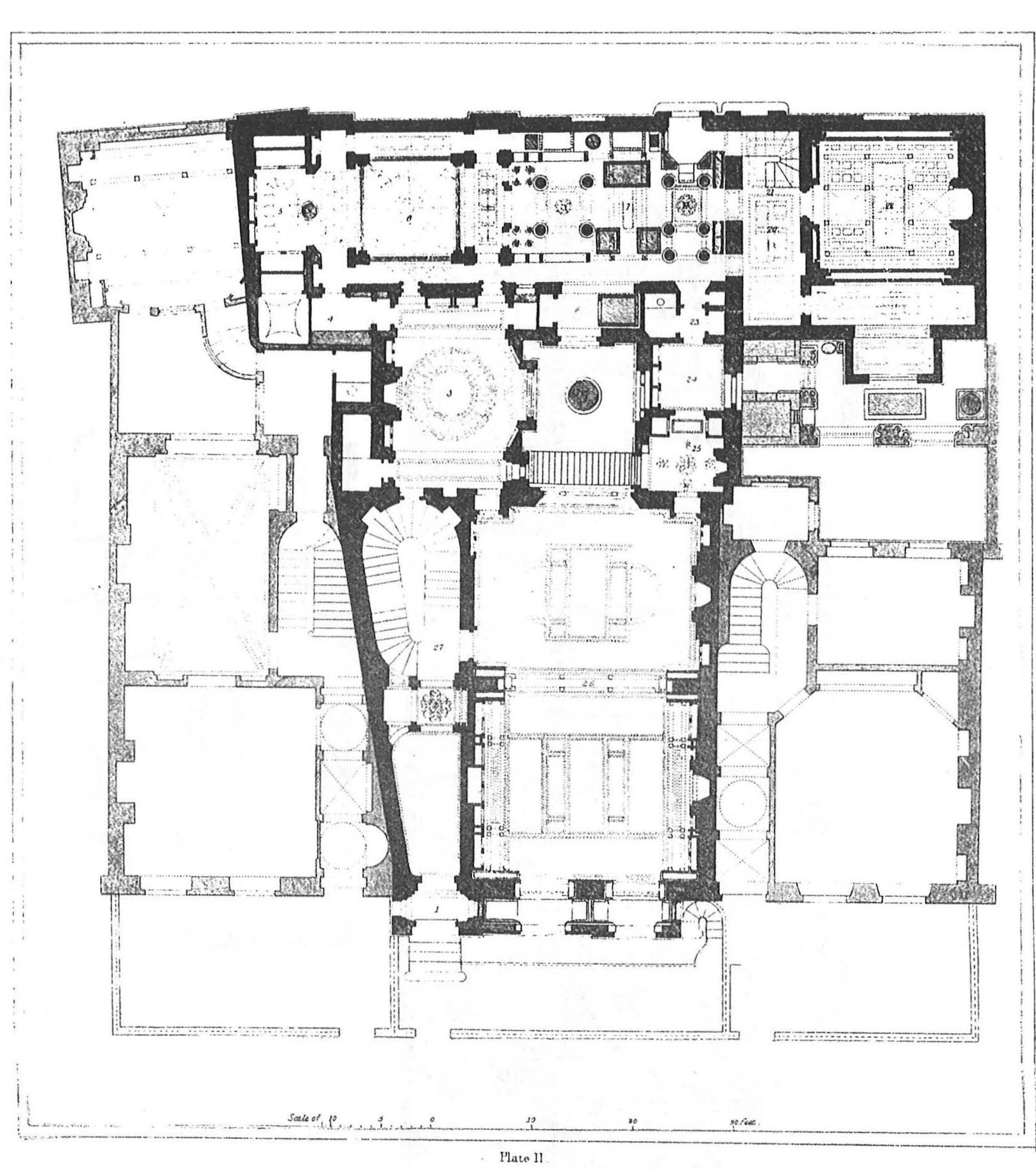


Plate II.

PLAN OF THE GROUND OR HALL FLOOR.

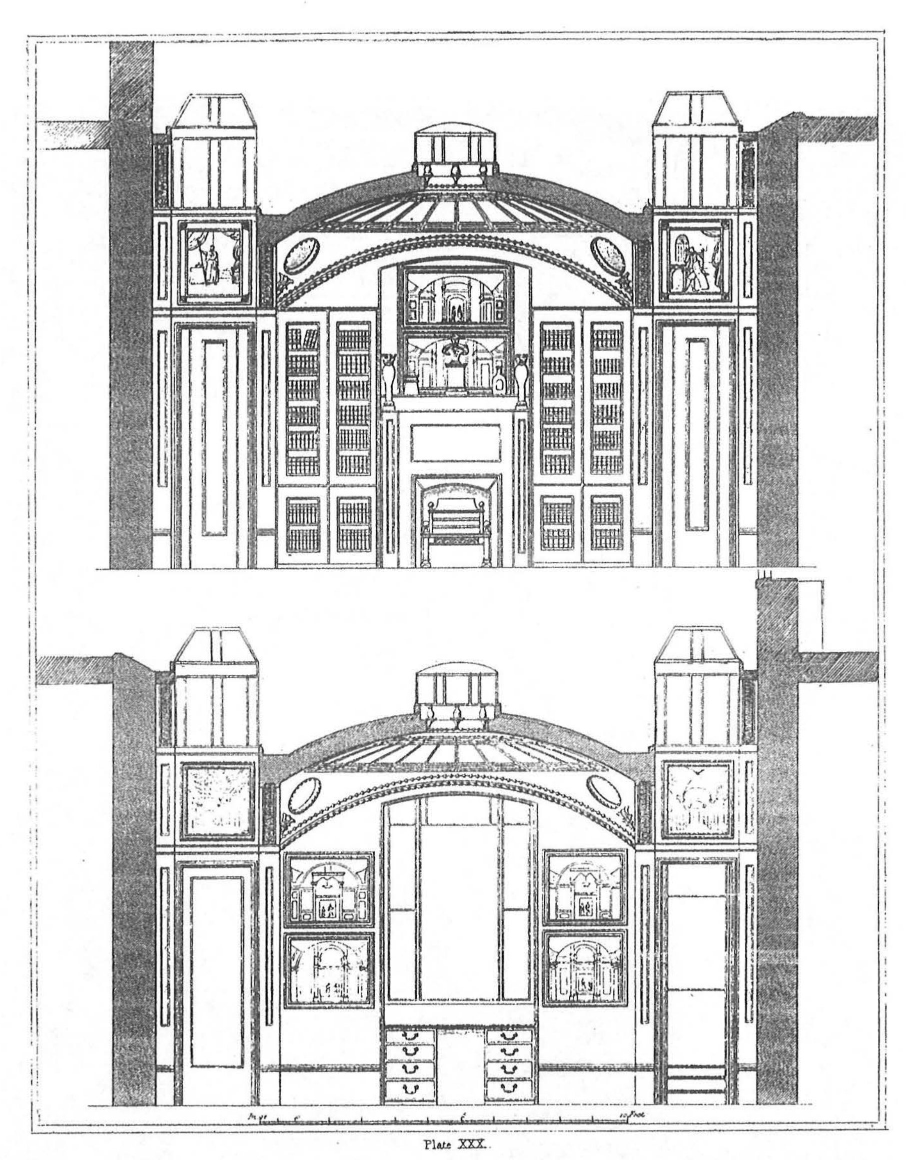


Plate XXX.

TWO SECTIONS OF THE BREAKFAST ROOM.

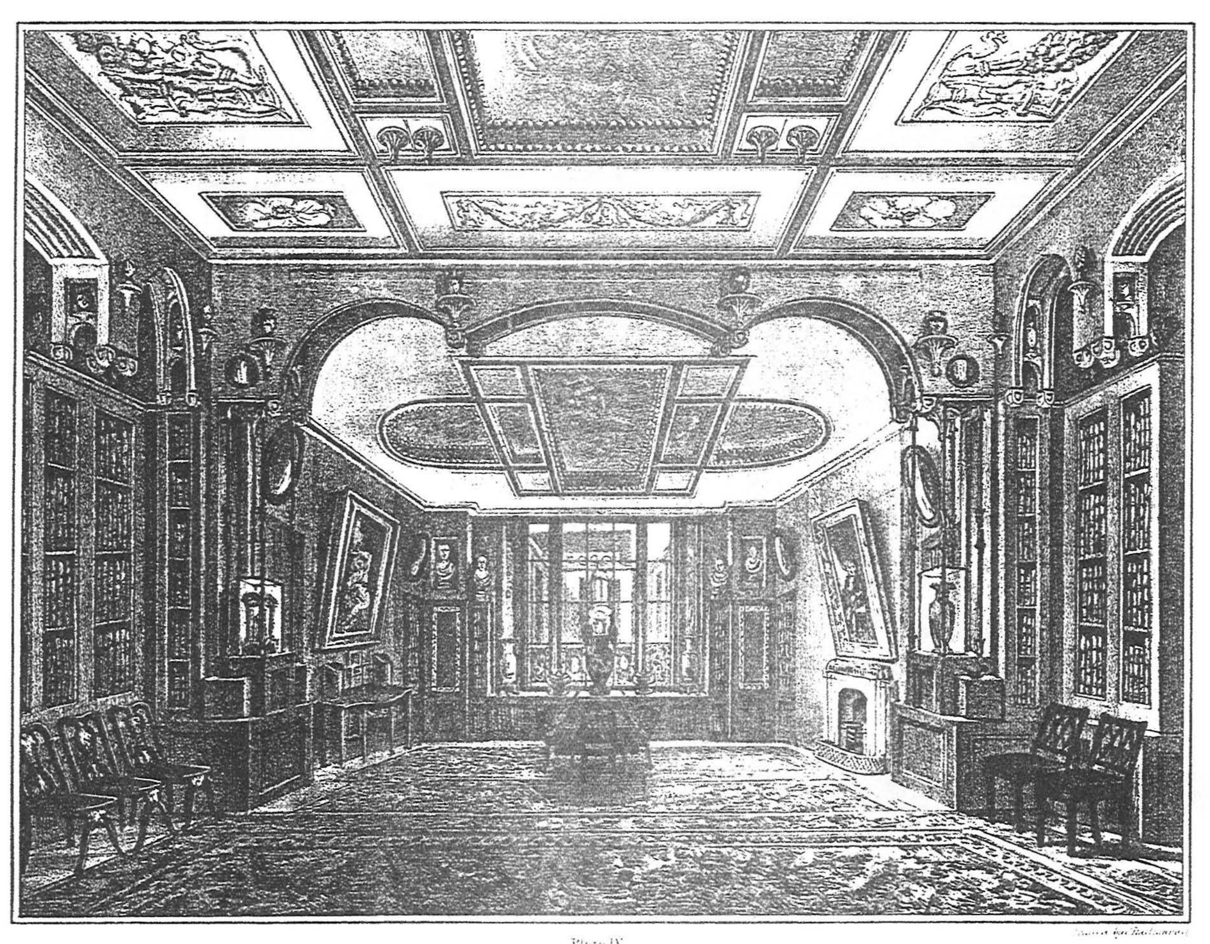


Plate IV

VIEW IN THE DINING ROOM & LIBRARY,

Looking North



Plate XXIX

VIEW IN THE BREAKFAST ROOM.

(Looking South)

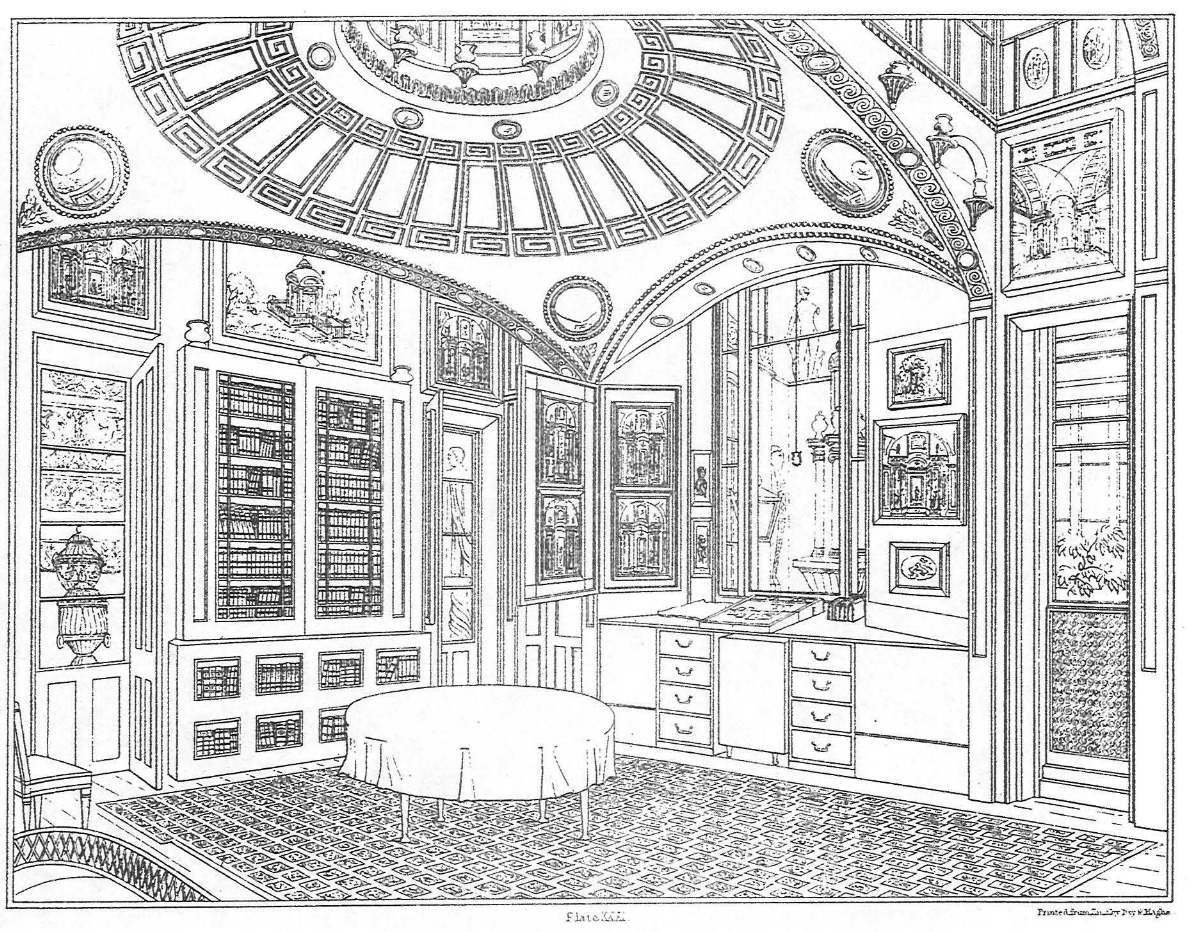


Plate XXII.

Printed from Zinc by Day & Haghe.

VIEW IN THE BREAKFAST ROOM, (LOOKING INTO THE MUSEUM.)

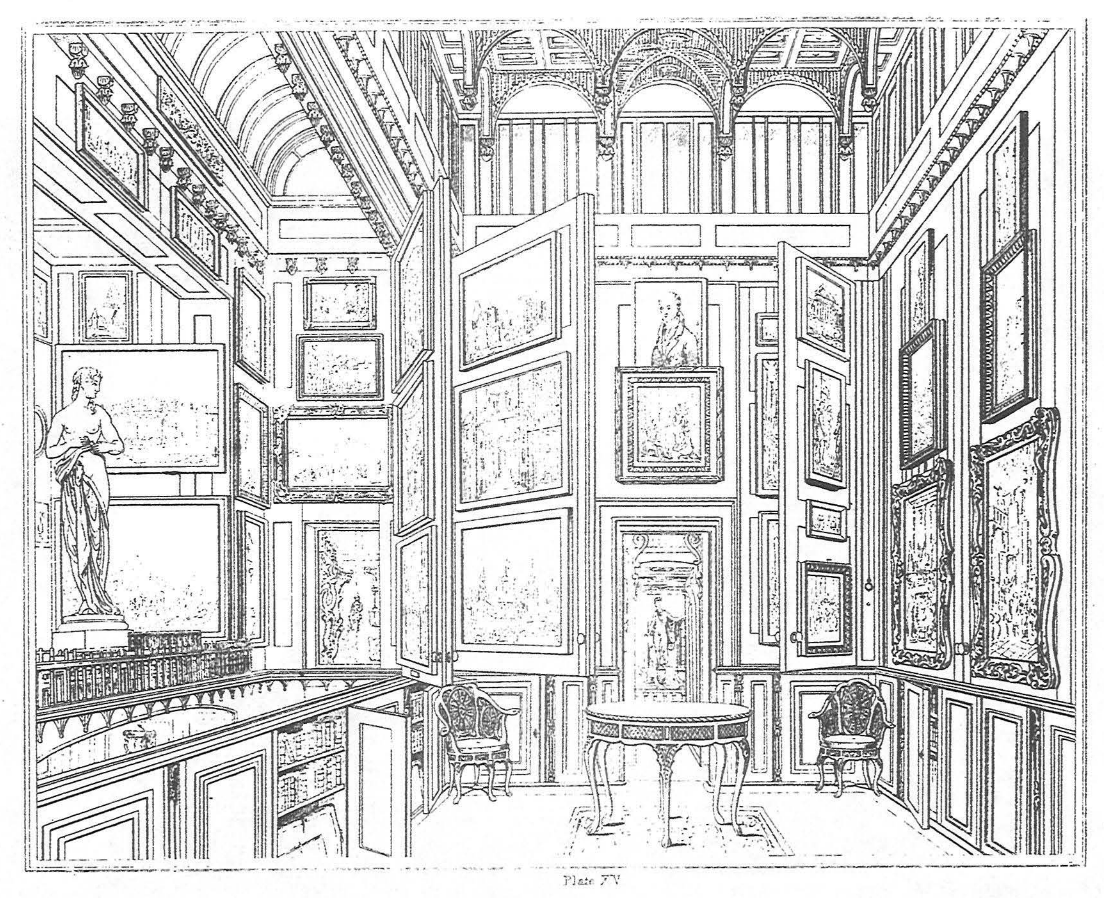
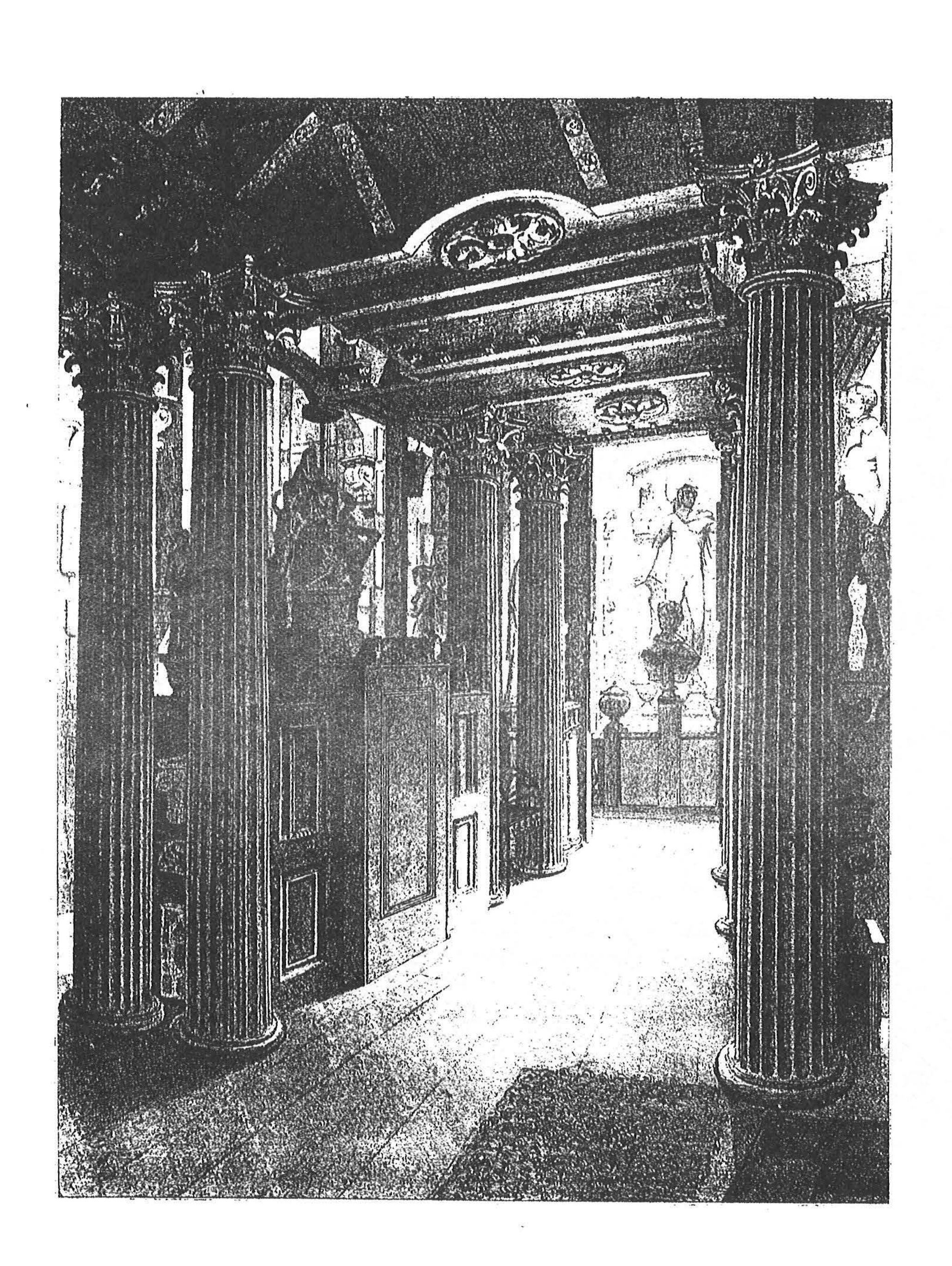


Plate IV

VIEW IN THE PICTURE ROOM (LOOKING TOWARDS THE APOLLO.)



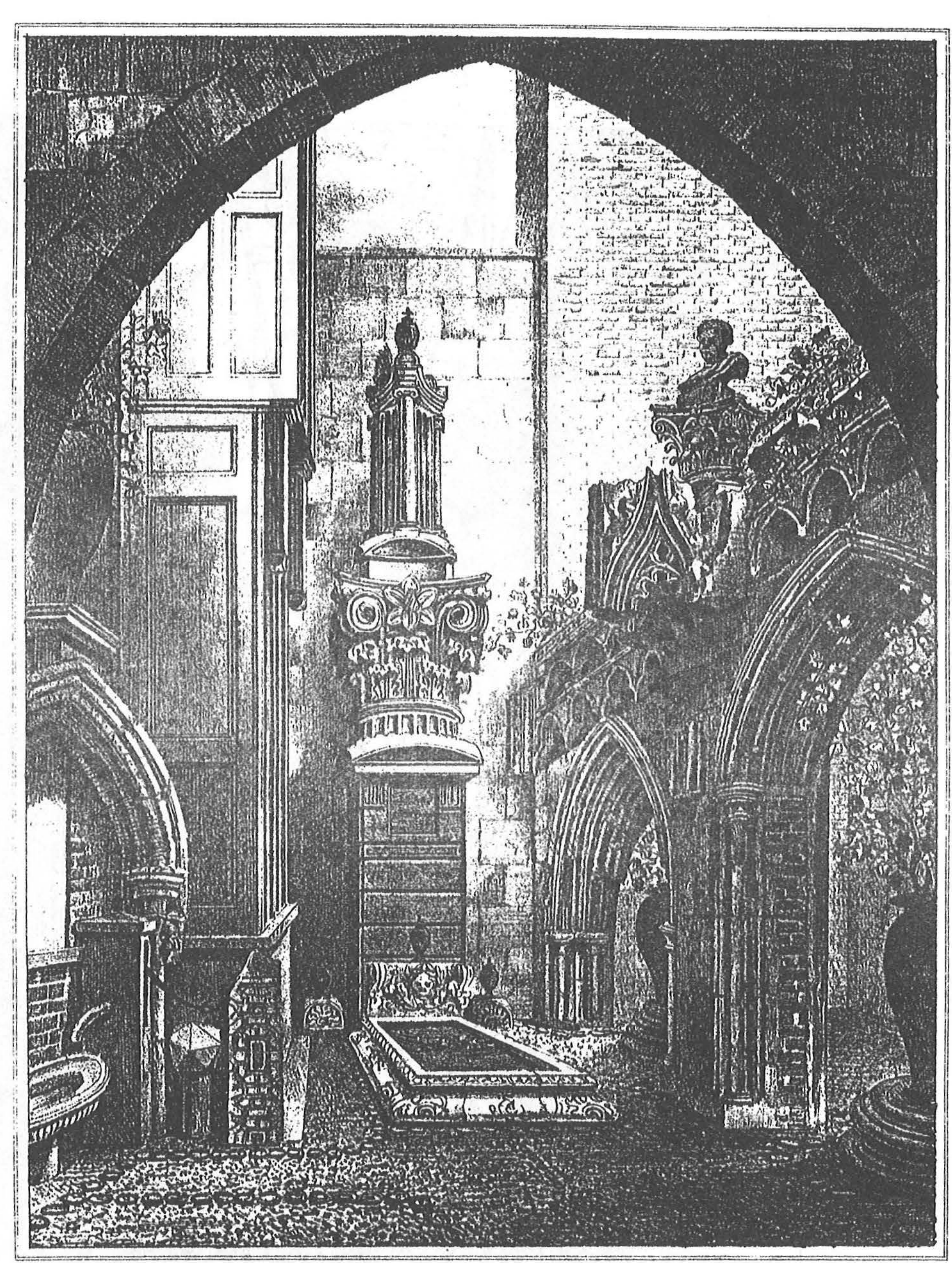


Plate XVIII.

[illegible]



Plate VII

[illegible]



Plate XXVIII.

VIEW IN THE MUSEUM,

LOOKING DOWN TO THE BELZONI SARCOPHAGUS, AND TOWARDS THE PICTURE ROOM.

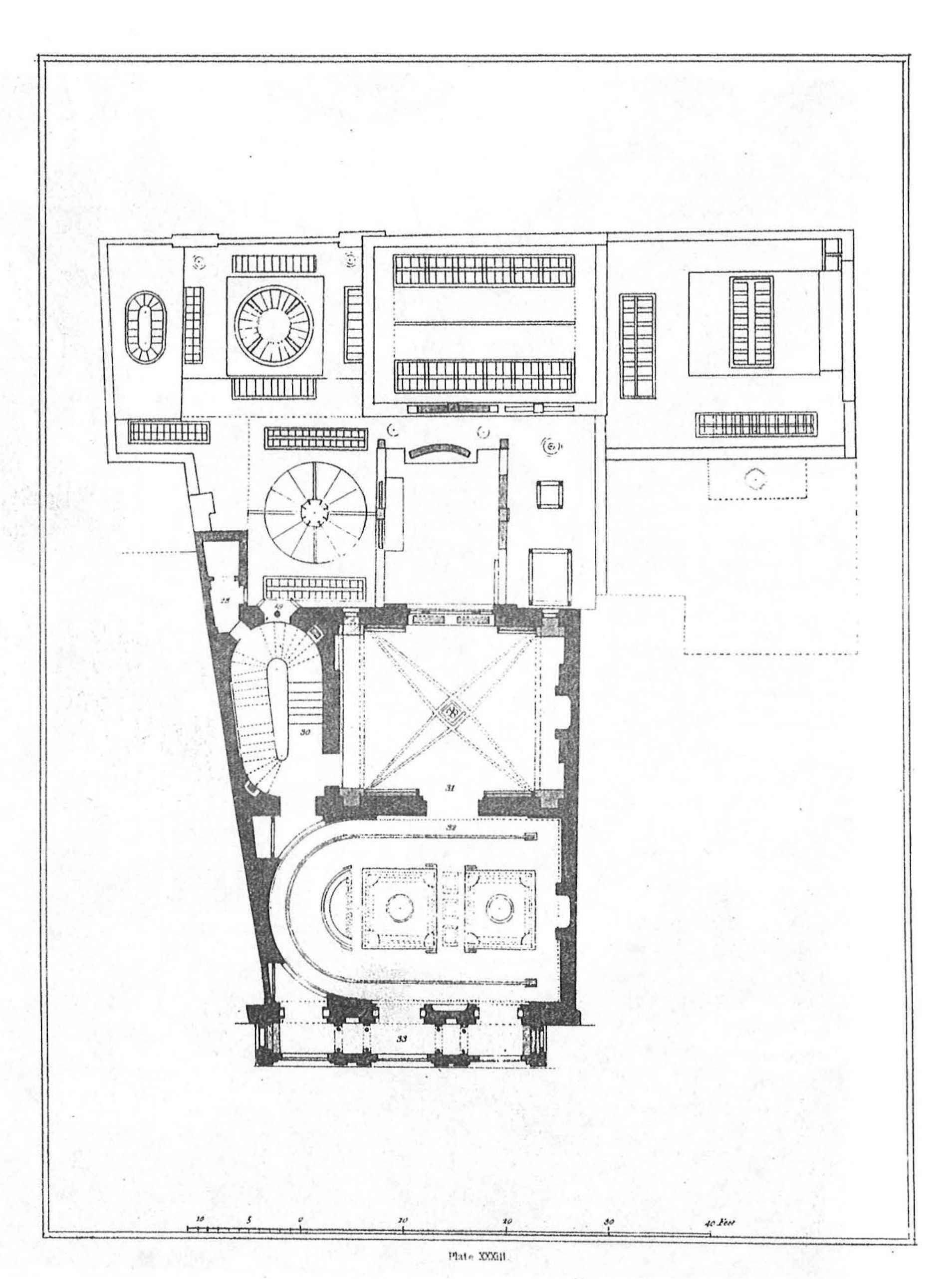
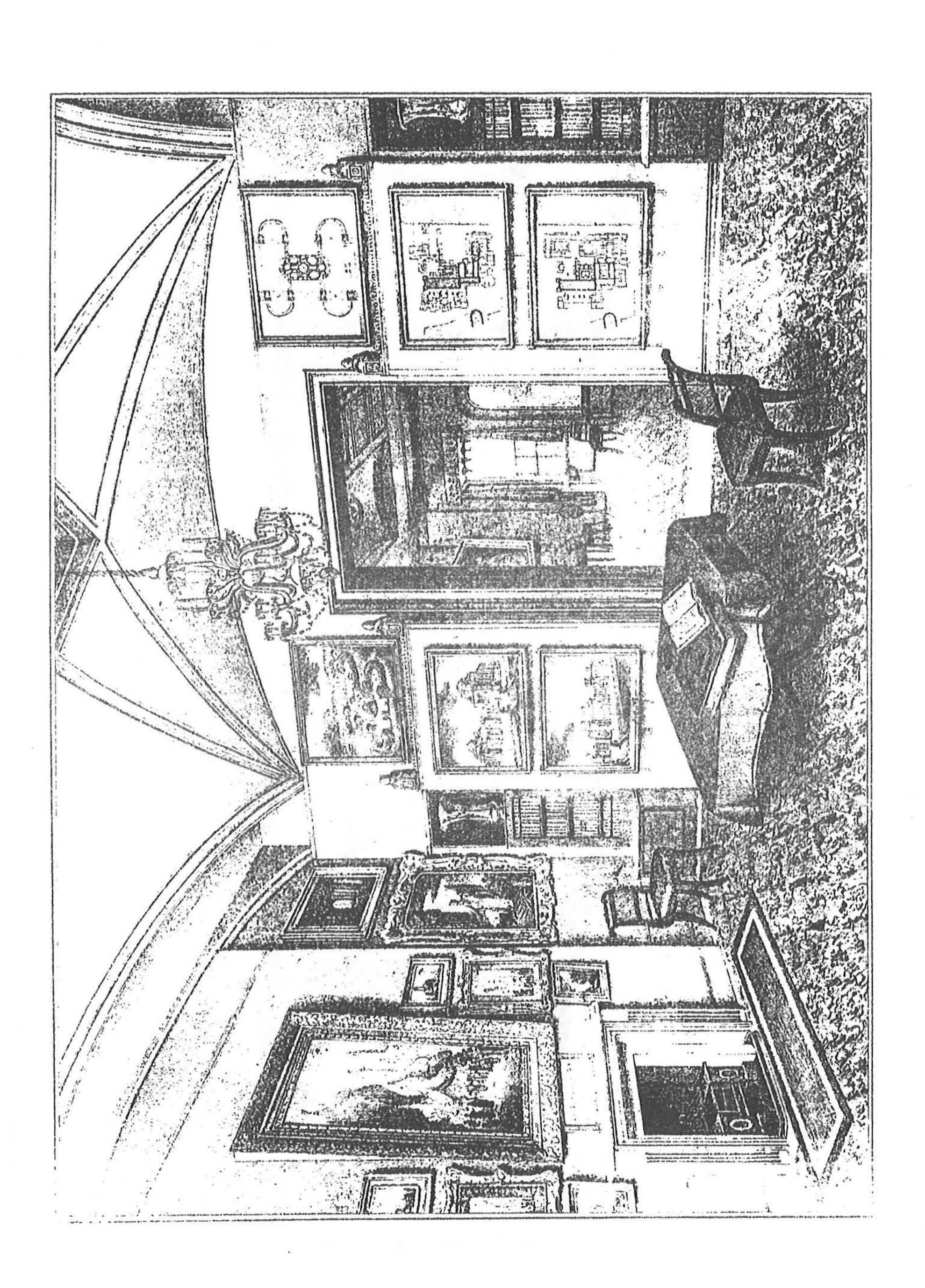


Plate XXXII.

PLAN OF THE DRAWING ROOM FLOOR.



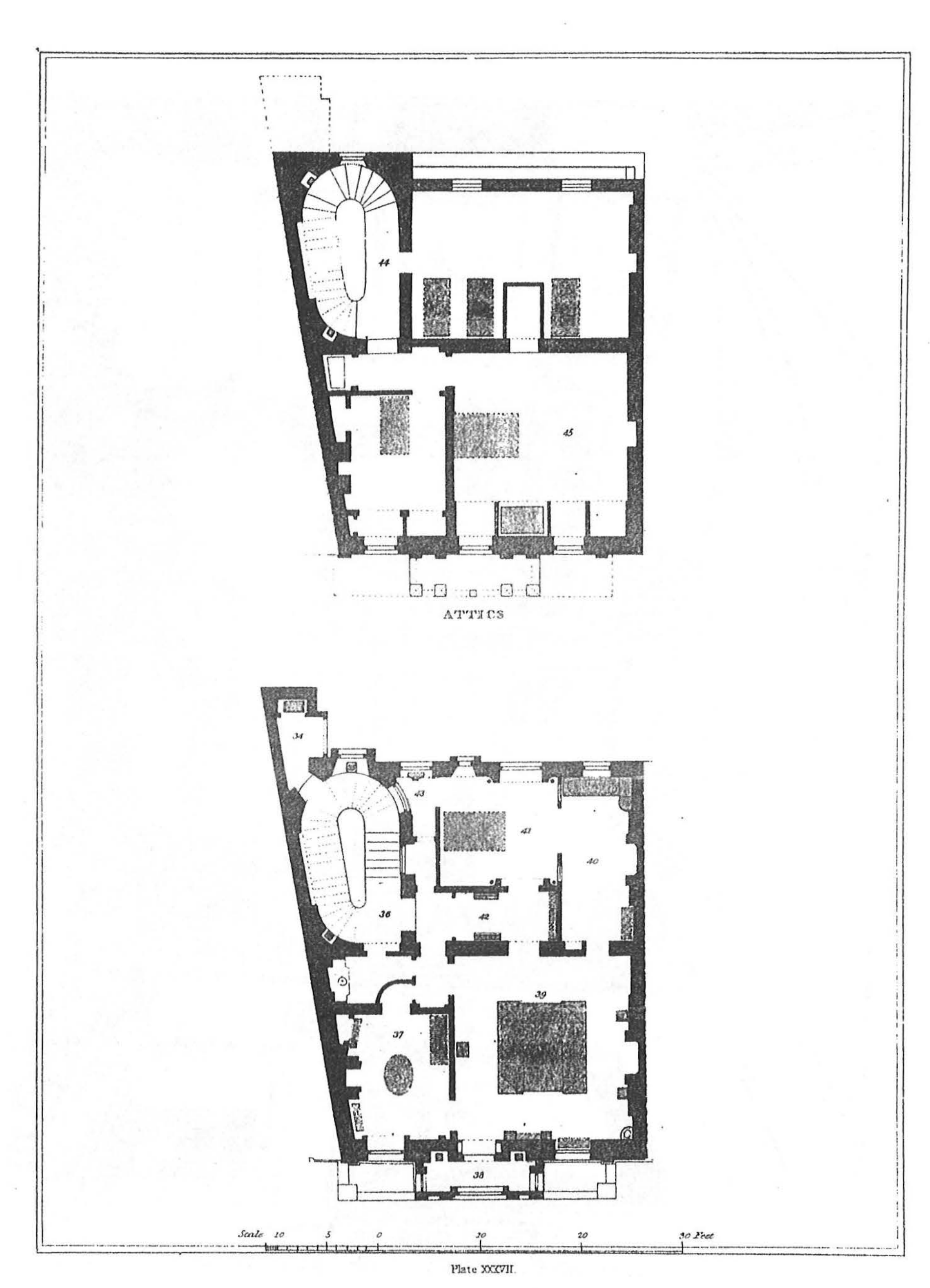
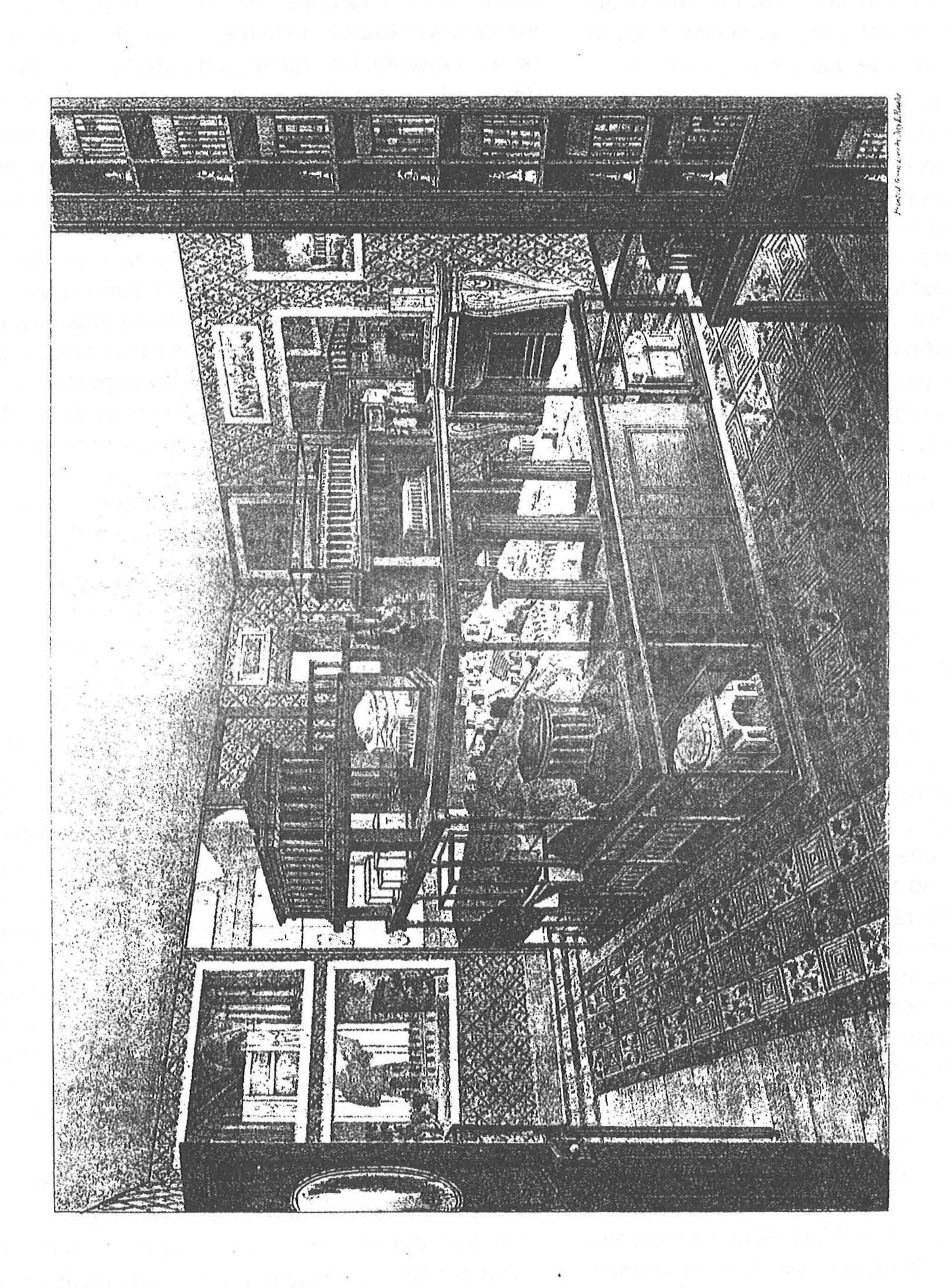


Plate XXXVII.

PLAN OF THE CHAMBER FLOOR AND ATTICS.



John Summerson

Soane. El hombre y el estilo

John Soane era el hijo de un albañil de Goring-on-Thames y nació en 1753. A los quince años, decidido a ser arquitecto, entró al servicio de George Dance. Dance, que tan sólo tenía veintisiete años, acababa de suceder a su padre como encargado de los trabajos para la Ciudad de Londres. Tan sólo había construido un edificio importante, All Hallows, en la Muralla de Londres, del que hablaremos después.

Soane permaneció con Dance unos cuatro años. Sin duda asistió a las clases de Thomas Sandby en la Royal Academy, donde en 1772 obtuvo la Medalla de Plata por un dibujo acotado. Después fue con Henry Holland, otro arquitecto joven, con un sentido más práctico que Dance e hijo y socio de un constructor de éxito. En 1776 obtuvo la Medalla de Oro de la Royal Academy y, al año siguiente, fue elegido Estudiante Viajero y enviado a Italia. Allí permaneció durante dos años y los destellos de aquella aventura permanecieron con él toda su vida. Parece apropiado fechar el origen de su carrera como arquitecto en el viaje italiano. Una carrera tan larga y tan llena que será útil, a su debido tiempo, dividirla en cinco secciones y mirar cada una separadamente.

Pero primero, ¿qué hay de Soane, el hombre? Era alto y delgado, con cabello oscuro, y su rostro pálido y excesivamente estrecho, ojos brillantes y nerviosos y una boca apretadamente comprimida encima del largo mentón. Un tipo en cierto modo alarmante, que sin embargo podía mostrarse cortés y amable con, incluso, una gota de humor. Así es como uno de sus alumnos, George Wightwick le recordaba, pero Wightwick también describió un lado más oscuro: «Una aguda sensibilidad, y una irritabilidad temible, peligrosa para él mismo, si no para los demás; un corazón amargado, una mente rápida, sarcástica y cortante; orgullo sin límites, que ni respetaba ni pedía respeto; una mirada despectiva hacia los sentimientos de sus subordinados; y sin embargo él era la auténtica víctima de su impulso irracional; sin piedad por los juicios de su vecino, y sin otra cosa que una frenética desesperación dentro de sí mismo» (1).

La masiva documentación de la vida de Soane, que dejó en su Museo, prueba la descripción de Wightwick. Para sus íntimos y amigos él era a menudo un problema. Rowland Burdon escribió: «Conozco tu constitución, está demasiado ansiosa por el clima tormentoso, y fácilmente se vuelve febril» (2). Esto fue escrito cuando Soane tenía cincuenta y nueve años, pero se encuentran huellas del mismo temperamento de autotortura a lo largo de los años. La enajenación de sus hijos, dolorosos episodios de clientes, riñas malhumoradas con sus colegas de la Academia, recurren a lo largo de los escritos de Soane. En su vulnerable singularidad parece de hecho haber deseado ofrecer al mundo algo que el mundo tomaría a mal. Estas ofertas debieron quizás tomarse por incluir algunas de sus más originales aventuras arquitectónicas.

El estilo de Soane es una de las curiosidades de la arquitectura europea. En 1792, cuando llega súbitamente a la madurez, no había, en ningún lugar de Europa, una arquitectura tan libre de ataduras a las lealtades clásicas, tan libre en el manejo de la proporción y tan aventurera en la estructura y en la iluminación como la que Soane introdujo en el Banco de Inglaterra en ese año. ¿Cómo llegó a ser este estilo? Eso sólo podemos responderlo, en primer lugar, mirando el panorama general de su carrera, y en segundo lugar, mirando de cerca su vida profesional durante esos años en los que el estilo emerge. Entonces encontraremos dos cosas. Encontraremos que ciertos constituyentes importantes del estilo derivan de George Dance (3). Y encontraremos que la principal contribución de Soane radica en el original manejo de la proporción, un modo altamente personal de énfasis decorativo y una tendencia a llegar a nuevas soluciones por medio de la ilimitada, y a menudo grotesca, distorsión de viejos temas.

La carrera profesional de Soane se divide, como dije, en cinco períodos. Son los siguientes:

1. Período de Estudiante 1776-80 (edad 23-27). La principal influencia externa es el Neoclasicismo francés. El proyecto de Puente Triunfal (Medalla de Oro de la R.A.) deriva de una composición anterior, de Piranesi, y de los proyectos publicados de M.J. Peyre. En 1778, el año de su partida para Italia, Soane publicó *Designs in Architecture*, una colección de estudios, insignificantes y tímidos, para edificios de jardín en diferentes estilos, probablemente inspirados en el libro de Chambers sobre los jardines de Kew. Durante su estancia en Italia, 1778-80, elaboró varios proyectos grandes, influenciados todos por el Neoclasicismo francés. Más interesante es la Residencia Canina, o caseta de perro clásica, un *jeu d'esprit* realizado a petición del Obispo de Derry, con versiones «antiguas» y «modernas», que prefiguraban la dualidad del estilo en la obra posterior de Soane.

2. Período de Primera Práctica 1780-91 (edad 27-38). El período se abre con un amargo desencanto resultado del accidente del Obispo de Derry, quien había abrigado en Italia grandes esperanzas de patronazgo, que abruptamente desaparecían en Inglaterra. Soane hubo de contentarse con construir pequeñas casas de campo, que hizo bajo la influencia de Wyatt y Holland, con experimentalismos inmaduros de vez en cuando y marcada falta de confianza. La publicación de estos proyectos en *Plans of Buildings*, 1788, marca de hecho el fin de este período y coincide con el

nombramiento de Soane como Arquitecto del Banco de Inglaterra. Sin embargo, su trabajo sobre casas de campo, con pequeños avances hacia la madurez, prosigue durante tres años más.

3. Período medio 1791-1806 (edad 38-53). El período más creativo y más feliz de la carrera de Soane, y aquél en que gozó de la más estrecha amistad con su mentor George Dance. Había obtenido en 1790 una pequeña renta por la muerte del tío de su esposa. Con un asegurado reconocimiento, por los nombramientos oficiales de la Oficina de Trabajos (1791) y la Oficina de Montes y Bosques (1797) y la elección como ARA (1795) y RA (1802) *(Nota del traductor: ARA es Asociado a la Royal Academy, y RA, Miembro de la Royal Academy).* Los principales elementos del estilo de Soane surgen rápidamente en los siguientes trabajos: Wimpole Hall (sala de estar), 1791-93; Bank Stock Office, 1792; su primera casa en Lincoln's Inn Fields (n.º 12), 1792; Buckingham House, 1792-94; Tyringham Hall, 1793-98 (puerta de acceso 1794); Rotonda del Banco, 1796. El «primitivismo» de Soane, prefigurado por el proyecto de una vaquería en *Plans of Buildings*, se hace de nuevo evidente en los *Sketches in Architecture* de 1793, y aparece formalizado en Bentley Priory (1798) y en la puerta de acceso a su casa de campo, Pitzhanger Manor, Ealing (1800-02). Durante este período Soane comenzó a coleccionar, en Pitzhanger, el material que en un futuro posterior constituyó el contenido de su Museo.

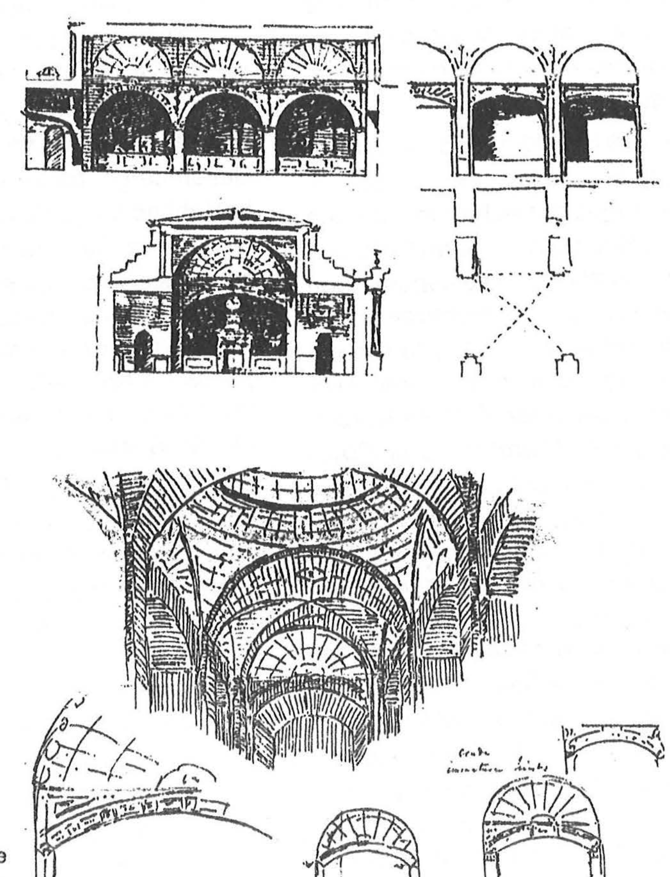
4. Período Pintoresco 1806-21 (edad 53-68). Un período de aspereza y problemas en la vida personal de Soane, que comienza con una seria disputa con Dance, probablemente relacionada con la Cátedra de Arquitectura en la Royal Academy, en la que Soane le había sucedido. Los problemas con sus dos hijos comenzaron alrededor de 1808 y fueron seguidos por la muerte de la Señora Soane, un durísimo golpe, en 1815. Si bien hay una casi total ausencia de nueva invención en este período, los contenidos del estilo de Soane son recombinados y expandidos a fin de obtener efectos nuevos y pintorescos, a los que Soane llama la «Poesía de la Arquitectura» (4). El trabajo de preparar las clases de la RA ampliaron su horizonte. Los elementos góticos y popeyanos son absorbidos en su estilo y probablemente fueron influyentes las teorías estéticas de Payne Knight y Uvedale Price. La iluminación alta pintoresca, que surgió por razones prácticas en el Banco, se convierte en algo esencial a su estilo. La Dulwich Picture Gallery, el Nº 13 de Lincoln's Inn Fields (el museo Soane) y las salas posteriores del Banco son las obras punteras de este período.

5. Período Ultimo 1821-33 (edad 68-80). Un período solitario, gastado proyectando grandes edificios públicos, y enfrentado a una enorme crítica. El Palacio de Justicia (comenzado en 1820), las Privy Council Offices (1824-27) y el Hall de los Francmasones (1828) muestran el último desarrollo y expansión de los temas que han evolucionado en el Período Medio (1791-1806). Sin embargo, en los diseños para un Palacio Real, en la Habitación de Guardarropía del Rey y en la Galería Real de la Cámara de los Lores, Soane volvió a un Neoclasicismo, que si bien está mezclado con detalles soanescos, no representa ningún avance en relación a sus primeros estudios, como el Puente Triunfal y los proyectos realizados en Italia. A este período pertenece la fase final de su colección y la cristalización del Museo Soane, tal y como lo conocemos.

Obviamente, el Período Medio es crucial para el análisis del estilo de Soane. Si podemos determinar cómo la Bank Stock Office de 1792 llegó a asumir la forma que tiene, si podemos satisfactoriamente explicar esa primera manifestación sorprendente del estilo, entonces nuestro problema está camino de su solución.

Primero, consideremos las condiciones. Hay tres puntos a observar. Primero, la Bank Stock Office había de ser construída en el emplazamiento de la vieja Office, un lugar que estaba tan confinado que no podía hacerse ninguna concesión a salientes para proveer de estribado adicional. Segundo, mientras la vieja Office había sido de tejado de madera, el nuevo edificio iba a ser tan resistente al fuego como fuera posible, y por tanto abovedado. Tercero, el nuevo edificio iba a ser iluminado por arriba. Desconcertado por el problema, Soane parece haber consultado a Dance, pues los primeros esquemas que tenemos son de su mano (5). El primer estudio está inspirado en el tipo clásico representado por la Basílica de Constantino y las Termas de Diocleciano. Este tipo recoge satisfactoriamente las condiciones, ya que los contrafuertes de la bóveda principal se recogen en el mismo edificio, y la iluminación de clerestorio es inherente a la sección transversal. Una solución así la hubieramos esperado de cualquier arquitecto de ese período con mentalidad neoclásica. Las modificaciones de Dance a su modelo elegido son interesantes. En vez de las ventanas con fuerte parteluz del modelo romano, nos da semicírculos completamente acristalados; una modificación que de repente nos recuerda a un edificio londinense de diseño suyo, la Iglesia de All Hallows, en la Muralla de Londres.. Este y otros dos edificios de Dance son tan importantes para nuestros propósitos que debemos hacer una disgresión para considerarlos.

All Hallows fue el primer trabajo de Dance, comenzado en 1765, el año posterior a su retorno de Roma. Puede justamente ser denominado el primer edificio de



Bank Stock Office
Esquemas de G. Dance.

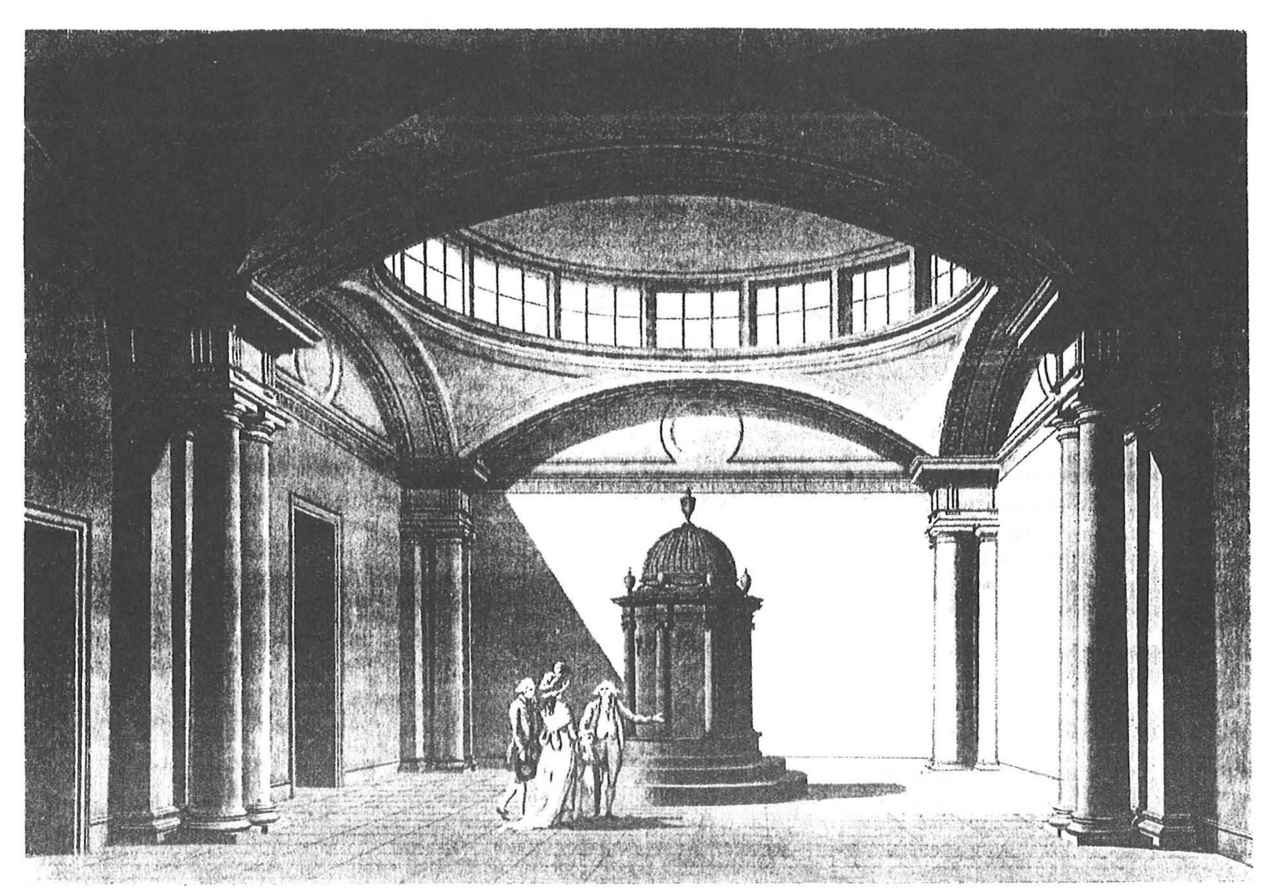
Gran Bretaña estrictamente neoclásico. Es neoclásico no sólo en su derivación del prototipo de las Termas Romanas, sino más especialmente en el tratamiento del orden, que, por encima del nivel del capitel, no consiste en otra cosa que en un arquitrabe enriquecido. Mutilar de esa manera el orden le chocó al joven Soane (alumno de Dance en ese momento), como algo horrorosamente heterodoxo. Fue su primera lección en el despojarse del viejo lenguaje y descubrir el nuevo.

Más importante para Soane fue un trabajo posterior de Dance, la Cámara del Consejo del Ayuntamiento, construído en 1777, un proyecto innovador, que anticipa mucho de lo que estamos dispuestos a pensar como único de Soane. La Cámara (demolida en 1906) era un recinto cuadrado cubierto por una cúpula con un óculo central. Esta cúpula es de un tipo que no había sido vista antes en Inglaterra y no muy frecuentemente en otros lugares. Su característica principal estriba en que en vez de levantarse en pechinas separadas, como hacen la mayoría de las bóvedas bizantinas o renacentistas, es en sí misma una estructura de pechina, que consiste en una superficie esférica contínua. Parece no haber una descripción convencional en inglés para una bóveda de este tipo. En un tratado francés de cantería se le llama *cul-de-four en pendentif* (6) y esta parece una etiqueta tan buena como cualquier otra. En nuestro contexto, bóveda de pechina *(Nota del traductor: o bóveda vaída),* puede adoptarse como el apropiado equivalente inglés.

En el ejemplo del Ayuntamiento, la continuidad de la superficie no se hace explícita porque Dance ha introducido «enjutas» decorativas, atadas en la parte alta por curvas rebajadas que, con las curvas de los cuatro arcos, produce el efecto de «veneras», como la parte de fuera de un paraguas. Las enjutas, de hecho, no rompen la superficie, que es contínua desde la base de los arcos hasta el óculo en la parte alta de la cúpula.

Después del uso por Dance de la «bóveda vaída» en el Ayuntamiento, no la volvemos a ver hasta que Soane la retoma, primero en la sala de estar de Wimpole Hall (1791-93), donde repite el efecto «avenerado» de Dance, y luego en la Bank Stock Office (1792).

El tercer edificio de Dance está más próximo a la Bank Stock Office en fecha —es de hecho contemporáneo de ella— y tan próximo en estilo que estamos forzados a asumir una completa identidad de puntos

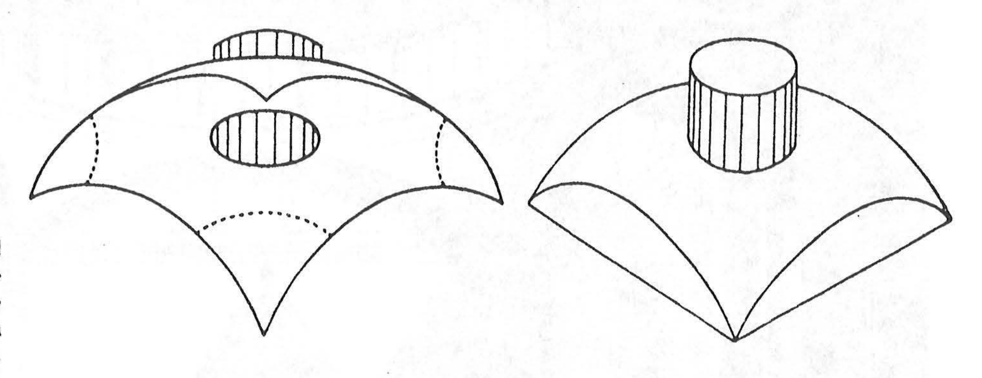


Robert Taylor. Reduced Annuities Office, 1788.

de vista entre los dos artistas en esa fecha. Debe haber sido alrededor de 1792 cuando Dance fue llamado por el Marqués de Lansdowne para suceder a Robert Adam (quien murió en ese año) en la Casa Lansdowne, para completar la gran biblioteca, para la que Adam ya había realizado provisiones en su planta. Los proyectos de Dance para este edificio están en el museo Soane. Muestran un «hall» o recinto cubierto por un techo curvo (de arco rebajado), abriéndose, en cada extremo, a un espacio cupulado del tipo de la Minerva Medica. Cada uno de estos espacios cupulados está cercenado, verticalmente, donde se encuentra con el recinto; y dado que las cúpulas levantan más que el techo entre ellas, existe acomodo en cada una para una gran ventana semicircular por encima del nivel del techo. Estas ventanas iluminan los espacios cupulados, sin ser visibles desde el «hall» o recinto. Ahora, el diseño de la unión entre «hall» o recinto y espacio cupulado es exactamente comparable a la versión alternativa del primer estudio de Dance para la Bank Stock Office, en la que hay ventanas semicirculares sobre arcos rebajados.

El siguiente paso en la evolución de la Banck Stock Office fue el remodelado del vano central como un espacio cupulado, y la continuación de este espacio en dos direcciones para formar, de hecho un «transepto». Los primeros esquemas para éste son de nuevo de Dance, y el espacio cupulado, con su óculo, tiene una clara afinidad con su Cámara del Consejo del Ayuntamiento. Había, sin embargo, otro precedente, muy próximo y a mano, que desde este momento habrá afectado profundamente a la cuestión. Se trata de la Reduced Annuities Office en el propio Banco, el último edificio con el que había contribuído Sir Robert Taylor antes de su muerte en 1788.

La Reduced Annuities Office (demolida en 1850) era un «hall» o recinto cuadrado con arcos rebajados en la pared que arrancaban de pies, constituídos por columnas dóricas. Uno esperaría que esta disposición llevara una bóveda en casquete, pero en vez de bóveda hay un círculo de ventanas o, por ponerlo de otro modo, una gran linterna de luz. Debemos asumir que a este modo de iluminación por arriba se ha llegado empíricamente, como la solución a un problema especialmente difícil que las claraboyas de los primeros edificios de Taylor no habían conseguido resolver. En cualquier caso, Soane lo eligió, o fue inducido a adoptarlo, e iba a convertirse en un elemento importante del estilo de Soane, y, a través de Soane, en un rasgo de la arquitectura inglesa de la Regencia y posterior.



Diagramas del aspecto «positivo» y «negativo» de una bóveda vaída.

Así que el vano central de la Bank Stock Office se convirtió primero en un espacio cupulado con un óculo y luego en un espacio con pechinas que sustentan un anillo circular de ventanas y un techo cónico aplanado. Desde este punto, los elementos del proyecto realizado están todos presentes.

La versión final de la Bank Stock Office es, sin embargo, decididamente diferente incluso de los últimos esquemas preliminares. El vano central ha sido muy ampliado y las alas (o lo que queda de ellas) empujadas a las esquinas. Los vanos finales se han hecho oblongos en vez de cuadrados y son simplemente extensiones subsidiarias del espacio central (7). Prácticamente, cualquier huella del tema de las Termas Romanas ha desaparecido, y estamos ante un edificio inclasificable en términos de cualquier estilo conocido. ¿Qué ha sucedido? Parece que, en algún momento, Soane decidió que un edificio de este carácter, sometido a todo tipo de exigencias prácticas, debería ser completamente liberado de las reglas de la proporción. La colaboración con Dance, que sin lugar a duda tuvo lugar en lo primeros momentos, le llevó de alguna manera a este punto, pero el paso final fue dado por el propio Soane. La proporción es, en última instancia, una cuestión de personalidad, y en Soane la capacidad para reconocer intuitivamente un equilibrio de relaciones era caprichosa, o, quizás uno debiera decir, estaba distorsionada por las tensiones psicológicas que le poseían. Soane no tenía ninguna teoría de la proporción (8). Aceptaba la afirmación de Laugier de que debe ser necesariamente una cuestión de juicio personal (9). El resultado fue que las proporciones de sus propios edificios no están sujetas a control exterior. Dondequiera que la proporción no es dictada por los módulos y los intercolumnios de un orden, las proporciones de Soane se pierden. Se pierden, hay que decirlo, a veces en la sordidez y «horripilantez» que caracteriza su trabajo menos encantador. En otras ocasiones son persistentemente memorables.

Pocos críticos considerarían como «felices» las proporciones de la Bank Stock Office. Son no-clásicas, incluso caóticas. Pero esa es la condición de la libertad del edificio; y en esta incómoda libertad Soane descubrió su estilo. Miremos ahora a los ornamentos. No hay, por supuesto, orden clásico; ningún orden podría dominar una composición de proporciones tan descaradas y desregladas. No hay orden clásico, pero hay un sustituto, un orden simbólico que consiste en tiras verticales en relieve, en los lugares donde se espera que aparezcan columnas o pilastras. Estas tiras-pilastras juegan una parte muy importante en el estilo de Soane, y más tarde veremos que son síntomas de un «primitivismo» al que Soane se suscribía y que se habrá relacionado en su mente con las tesis neoclásicas de que el fundamento de la arquitectura no es el canon de los órdenes sino la cabaña primitiva, en la que los órdenes y sus partes tienen sus prototipos.

Aparte de las tiras-pilastras, y de las bandas adornadas que hacen de «simbólico» entablamento, el ornamento en la Bank Stock Office consiste sólamente en delicados paneles de escayola colocados sobre las

paredes y los sofitos de los arcos, acanaladuras en las pechinas y *paterae* en lugares apropiados. Estos pueden quizás interpretarse como los recursos de un arquitecto entrenado a la clásica, para dar a la composición un sentido de puntuación.

Cuando se han contado todos los elementos de la Bank Stock Office y cuando, además, se ha tenido en cuenta el hecho de que la bóveda, necesitando la mayor reducción de masa posible, está construída con potes cerámicos refractarios huecos, un algo inexplicable —el *temperamento* del edificio— todavía permanece. Eso, en cualquier obra de arte, es el misterio central; es el misterio de la personalidad, que es también el misterio del estilo. Nunca puede ser totalmente aislado y sin duda no será explicado hasta que podamos explicar la personalidad.

La Bank Stock Office es el primer edificio en el que el estilo de Soane se manifiesta completamente. Obviamente, se ha llegado al resultado con gran dificultad; con alguna ayuda de Dance en los primeros momentos y doloroso esfuerzo de Soane más tarde (10). En cierto modo es el edificio clave de toda su carrera. Casi todos los ejemplos ulteriores del estilo de Soane están relacionados con él de una u otra manera.

Podemos ahora proseguir con el cuarto período de Soane, el que he denominado «Pintoresco». Este período comienza aproximadamente en 1806 (cuando tenía cincuenta y tres años) y continúa unos quince años. Le llamo «Pintoresco» porque creo que su trabajo durante este período es análogo al de los paisajistas y teóricos de la escuela Pintoresca. Algunos comentarios en las *Lectures* tienden a confirmar ésto y tenemos, en el Museo Soane, copias anotadas de los libros de Uvedale Price y Payne Knight (11) que muestran el estrecho modo en que Soane atendía sus ideas. Fue en 1806 cuando Soane fue elegido Catedrático de Arquitectura de la Royal Academy y comenzó el curso de lectura y anotaciones que le equiparía para las clases que dio desde 1809 en adelante. Este profundo estudio amplió en gran medida su horizonte y, tardíamente, le indujo a pensar de su propio estilo como uno que unía las potencialidades no sólo de diferentes tipos de clasicismo sino también del gótico. A Soane nunca le gustó construir en gótico, y fue torpe en sus pocos intentos góticos, pero amó apasionadamente los *efectos* góticos e intentó llevarlos dentro de la capacidad de su propio estilo. Los efectos góticos y los pintorescos eran para él sinónimos; eran la «Poesía de la Arquitectura» de la que hablaba en su propia descripción de la habitación de desayuno en el Museo Soane (12). Los identificaba, igualmente, con los efectos producidos por Vanbrugh, que era su gran héroe entre los arquitectos ingleses del pasado, el «Shakespeare de los Arquitectos» (13). Así desde 1806 encontramos a Soane jugando un curioso juego intelectual con los descubrimientos que ya había hecho, dejando aparte sus motivos favoritos; expandiéndolos o comprimiéndolos y recombinándolos en intentos deliberados para inducir los tipos de estado de ánimo asociados con la manipulación del paisaje pintoresca o con el gótico (13). Estos intentos no eran, por supuesto, siempre exitosos; pero son a menudo de gran interés.

Una cosa importante a señalar es que después de 1806, o por supuesto algunos años antes, Soane no inventó nuevos temas. Todo el trabajo de después de 1806 puede considerarse en términos de los motivos introducidos entre 1792 y esa fecha. Pueden ser distorsionados o redispuestos de nuevas maneras, pero son los viejos temas y nada más que los viejos temas.

Esta reinterpretación del material temático está claramente ilustrada si pasamos de repente de la Bank Stock Office de 1792 a la biblioteca del Museo Soane de 1812. En esta habitación Soane introdujo un elemento cuasi-gótico en los arcos colgantes de los lados este y oeste. Estos arcos, un ancho arco rebajado y dos arcos de medio punto, se encuentran en pinjantes, sugiriendo una bóveda gótica del tipo de Enrique VII. Pero si miramos sus formas en detalle, encontramos que son también una redistribución de las disposiciones de los arcos de la Bank Stock Office. Aquí está la misma combinación de arcos rebajados y de medio punto, mientras que los pinjantes están atravesados transversalmente por aperturas en forma de arco, como en los machones de la Stock Office.

Esta combinación de arcos rebajados y de medio punto se repite a menudo en los últimos trabajos de Soane. Las dos formas no van juntas confortablemente y no podemos evitar sentir, a veces, que su relación sea una pieza de deliberado salvajismo por parte de Soane para atraer nuestra atención hacia el modo en que compensa la discordia creando dramáticos efectos de espacio y luz.

Uno de los temas más obsesivos de Soane es la «bóveda vaída» que arranca de estos arcos rebajados. Ya lo hemos visto en la Bank Stock Office. Y luego reaparece en la sala de la fachada principal de la casa de campo de Soane en Ealing, Pitzhanger Manor (1800-02) y de nuevo en la habitación de desayunos en el Museo (1812). En el Hall de los Francmasones en la calle Great Queen (1828) algo parecido a la cúpula de la sala de desayunos es sacado de su contexto, y hecho *colgar* del techo sobre el «Arca» como un dosel. Aquí, de nuevo, al igual que en el comedor del Museo, tenemos la sensación de que Soane estaba intentando producir efectos «góticos» por medio de la distorsión y el desplazamiento de temas clásicos.

Las cúpulas de Soane están casi invariablemente proyectadas para un efecto interior. Hay, sin embargo, un tipo de superficie cupulada que es la exacta contrapartida de éstas. Donde está esto mejor ilustrado es en la tumba de la familia Soane en los jardines de St. Pancras. Este extraordinario monumento —una metáfora de lo temporal en lo eterno— consiste fundamentalmente en un edículo de piedra de un carácter deliberadamente primitivo, que cobija un mausoleo pétreo de mármol de delicadeza jónica. El monolito que cubre el edículo tiene una superficie cupulada y está remontado por un pináculo cilíndrico. Ahora la superficie exterior de la cúpula y el pináculo del monumento se corresponden con las superficies *interiores* de la sala de desayunos en el Museo. En otras palabras, un molde tomado del interior de la sala de desayunos sería, de hecho, un modelo del exterior de la tumba, y aquella parte del molde formada por la linterna de luz se convierte en el «pináculo» en el modelo. Dejando aparte el «pináculo», la versión «positiva» es vista como si fuera la tapa de una antigua urna cineraria del tipo de las que Soane coleccionaba y exhibía en la biblioteca de su casa de Ealing. El «positivo» toma así un carácter funerario adecuado a la ocasión.

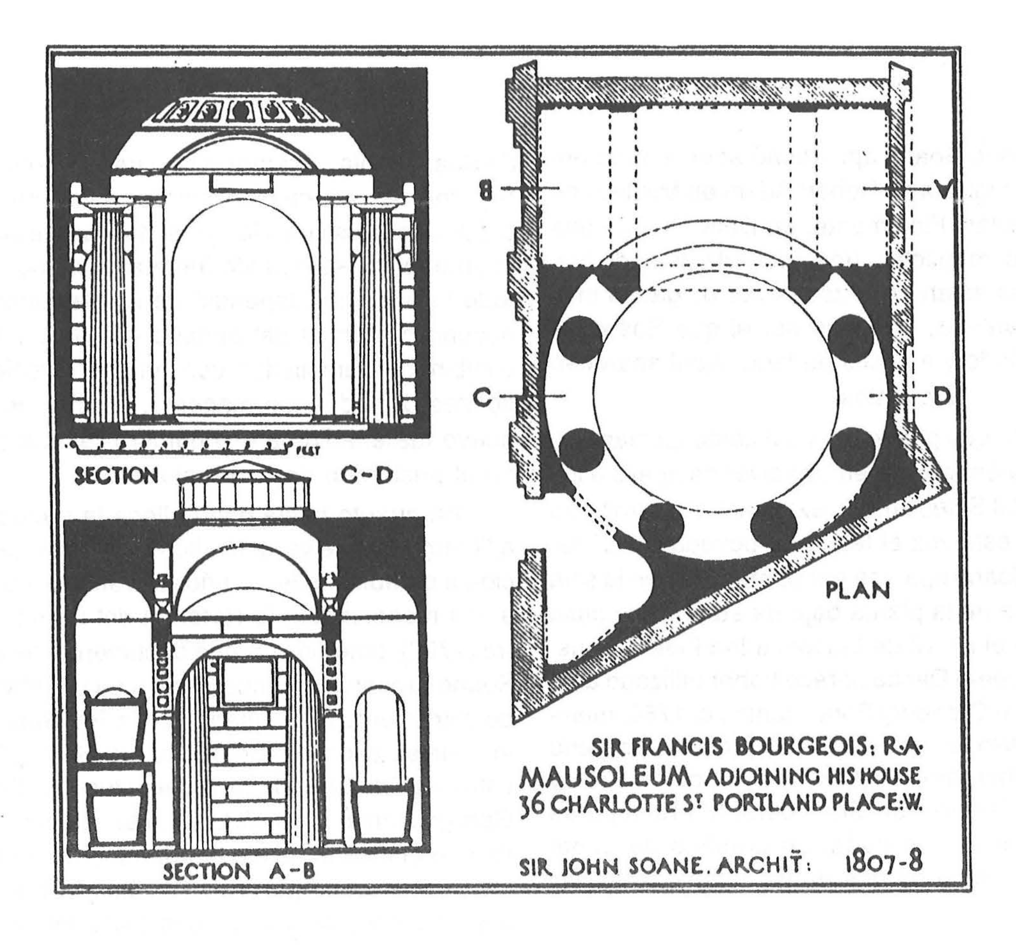
En el manejo de las cúpulas por Soane, un factor variable es el tamaño del óculo. En la Bank Stock Office, la apertura ha sido aumentada hasta el punto de que la «cúpula» ha acabado reduciéndose simplemente a las pechinas que confluyen para sustentar la linterna circular. Sin embargo, en dos de las últimas salas del Banco —la Colonial Office y la Old Dividend Office— esta disposición se ha modificado de un modo espectacular. Una auténtica bóveda vaída arranca a unos diez pies del suelo y se levanta sin interrupción, sobre arcos de medio punto, de modo que la impresión de un interior cupulado está preservada y la apertura a la gran linterna puede ser leída como un gran óculo. La más intrépida expansión del óculo por Soane puede verse en el proyecto para el Court of Chancery en Westminster. En este, uno de los últimos trabajos de Soane, la expansión de un tema viejo es llevada tan lejos como fuera posible. Los arcos de la cúpula se rebajan hasta una curva excesivamente plana de cinco centros, mientras que el óculo es tan grande que ocupa toda la cúpula excepto las pechinas que no son sino un techo con forma de una galería circular en voladizo. Los arcos que cuelgan del techo se relacionan con los arcos colgantes del comedor del Museo. El interior en su conjunto es la adaptación de Soane más dramática y sorprendente de los temas de los años noventa del Setecientos. Subraya de nuevo su incapacidad para inventar nuevos temas después de una determinada fecha y su dependencia de aquellos que se han convertido en parte integral de su almacén de ideas en el período en que Dance estaba tan a menudo a mano.

Mencioné antes el elemento «primitivista» que constituye un factor tan importante en el estilo de Soane y que hace su primera aparición en el proyecto de una vaquería, dado en su *Plan of Buildings* de 1788. Luego, en *Sketches in Architecture*, publicada en 1793, hay varios proyectos para casitas, algunos de los cuales tienen logias o porches, construídos con trabajo rústico, o, como Soane describe uno de ellos, «troncos de árboles decorados con loniceras y madreselvas». Esta arquitectura «natural» ya estaba en boga; hay ejemplos anteriores entre los diseños de Adam en el Museo Soane, y no está relacionada con ninguna práctica vernácula, sino con la cabaña primitiva mencionada por Vitrubio e interpretada por los escritores posteriores como el prototipo de todas las formas arquitectónicas.

Laugier establece un gran énfasis en la cabaña como la encarnación fundamental de los principios arquitectónicos, y en la traducción inglesa de su *Essai* de 1755 hay una portada que muestra la cabaña en proceso de erección por un equipo de salvajes. Sir William Chambers, en su *Treatise* de 1759, lo ilustra del modo más preciso.

En la pareja de casitas de Soane de 1793, el orden primitivo aparece con la corteza todavía en los troncos, pero cortada en los capiteles bajo los ábacos cuadrados, produciendo un cuello retraído. Soane procedió, años más tarde, a traducir esta forma a otros materiales —primero a pedernal, después a ladrillo, con sucesivos refinamientos de detalle—. Un proyecto para la entrada a un parque de alrededor de 1796 muestra pilastras de piedras de pedernal y un «entablamento» primitivo con «triglifos» de ladrillo bajo los aleros. En la puerta al recinto de Pitzhanger Manor (c. 1801), los machones consisten en pilastras pareadas de piedras de pedernal con un «friso» retraído sobre cada pareja y, por encima de eso, una coronación que es una tapa de un sarcófago antiguo.

El estilo «primitivista» alcanza su pleno desarrollo en uno de los edificios más únicos de Soane, la Dulwich Picture Gallery de 1811-14. Este es un caso en el que se requería un edificio de dignificado carácter, pero en el que los recursos económicos eran extremadamente limitados. El emplazamiento estaba en un marco campestre y Soane en este período estaba en la racha de lo pintoresco; así que era natural que jugara con su orden primitivista. Es de ladrillo con un friso de piedra retraído y una rudimentaria cornisa de piedra. Encuentra su expresión en las alas del edificio y de nuevo en el mausoleo del fundador, y es utilizado en un sentido similar a como uno de los órdenes palladianos debiera



serlo, pero con una mayor libertad de proporción, y una sorprendente libertad de composición.

Originalmente se quiso que el edificio Dulwich consistiera en una galería de cuadros con un mausoleo anexo. Luego se decidió incorporar apartamentos de asilo para seis mujeres que dependerían de la fundación colegiada. Una galería, un mausoleo y un grupo de apartamentos de asilo parecen ofrecer una combinación de algún modo no prometedora de éxito en el tratamiento arquitectónico pero Soane, mediante una correcta articulación de los tres elementos, llegó a un resultado de maravillosa vitalidad, un resultado que a uno le recuerda un poco el modo en que Vanbrugh, en una escala muy diferente, articuló las partes de sus grandes casas. Dulwich es «la variedad tanto en alturas como en salientes» que Soane enfatizó como uno de los grandes méritos de Vanbrugh.

El mausoleo adosado se desarrolló de un modo curioso. La disposición interior, que consiste en un vestíbulo circular dórico griego abruptamente adosado a un cella sepulcral, brillantemente iluminada a través de una apertura en su techo cupulado, había sido concebido en 1808 para el mausoleo privado de Bourgeois en la calle Charlotte, Portland Place (ahora calle Hallam, justo detrás del RIBA). Allí, fue estrujado hacia el jardín y no tenía, en ningún sentido, exterior. Al transferirlo a Dulwich, surgió súbitamente la cuestión de su

expresión exterior. Soane aprovechó aquí la sugerencia de la notable iglesia de Robert Adam en Mistley con sus torres gemelas. Finalmente, en Dulwich, hay una linterna sobre el mausoleo, una pequeña jaula de luz, cuyas tensiones están enfatizadas por delgadas incisiones en la cantería, un rasgo por el que Soane es siempre recordado y a veces burlado. Aquí aparecen maravillosamente elocuentes.

De Dulwich, que puede ser vista como quintaesencia del estilo de Soane, debemos volver de nuevo a los años noventa del Setecientos y examinar aún otro tema Dance-Soane, esta vez el techo de bóveda de arista. En la obra de Soane aparece por primera vez en la sala de estar trasera de la planta baja de su primera casa londinense, en el nº 12 de Lincoln's Inn Fields, construída en 1792; pero Dance parece haber utilizado algo muy parecido en Cranbury Park, Hants., c. 1780, mientras que el modelo fue utilizado en un proyecto de techo plano en la «Alhambra» en Kew, construída en 1756 y grabada en el *Treatise* de Chambers. El prototipo de todas las series es, sin duda, un grabado de Santo Bartoli (14) del techo de una de las tumbas etruscas de Corneto.

La geometría de este tipo de techos es complicada. El techo puede ser descrito como una bóveda de arista cuyas interpenetraciones han sido cortadas para producir «chaflanes» triangulares que se van anchando a medida que suben hacia la clave del techo donde se encuentran como cuatro lados de un cuadrado. Dance probablemente, y Soane con seguridad, vió en este trazado un toque de romance gótico, por las líneas que corren de las esquinas al centro que dan una tenue idea de una bóveda nervada. En la obra de Soane empieza como un trazado plano en un techo cupulado bajo, pero más tarde es articulada como una bóveda de arista con doble arista. Como tal aparece en el Pitt Cenotaph en la National Debt Redemption Office (1818-19). Pero hace su aparición más volátil en la Privy Council Chamber de 1824. Aquí, es introducida como una especie de dosel, con filtrado de luz natural en los bordes. Es el mismo recurso de iluminación natural que Soane utilizó por primera vez en la sala de desayunos del Museo Soane de 1812, pero que se remonta a la iluminación indirecta de la exedra en el proyecto de Dance de Landsdowne House. Posiblemente procede de la «lumière mystèrieuse» de algunas iglesias francesas de las que aprobatoriamente habla Soane en sus clases (15).

He concentrado la atención en cinco distintos temas que pertenecen al creativo Periodo Medio de Soane y he mostrado cómo los desarrolló o amplió en su posterior Periodo Pintoresco. El estilo evolucionó rápida y completamente al cabo de varios años cuando Soane tenía, digamos, entre treinta y ocho y cuarenta y cinco años y, cuando tenía la ventaja de las frecuentes discusiones con y la ayuda de George Dance. Todo lo anterior a ese periodo fue más o menos derivativo; todo lo posterior dependió de la alrededor de media docena de temas del periodo creativo. Estos fueron combinados, ampliados, convertidos, invertidos y modificados de todas las maneras, pero ni un solo tema nuevo fue añadido a ese número. Soane se convirtió en el prisionero de su propio estilo.

En cuanto hasta dónde llega la deuda de Soane a George Dance ya se ha dicho bastante, pero en relación a un edificio de los años noventa del Setecientos, antes mencionado, la Rotonda del Banco de Inglaterra (1796), tenemos prueba documental de ello; ya que Soane preservó algunos legajos de un interior cupulado claramente relacionado con la Rotonda, en uno de los cuales escribió «Boceto por el Sr. G. Dance». No estoy sugiriendo que la arquitectura de Soane es de George Dance *sous clef*. No lo es; es algo muy distinto, con el inconfundible temperamento de Soane. Por cierto, el maestro puede, en su última obra, deber algo a su alumno, ya que en una carta fechada en 1802 escribe: «Me harías un gran favor y un gran servicio, si me dejaras echar una ojeada a tu planta de la casa del Sr. Praed. Quiero plagiar de ella» (16).

Lo que, sin embargo, está fuera de duda, es que el estilo que todos conocemos como el estilo de Soane es la obra no de un solo hombre, sino de dos. Sir John Soane no lo habría negado ni por un momento, ya que a lo largo de su vida, incluso durante su desavenencia, nunca cesó de reconocer su deuda a su «venerado maestro». Todavía está ahí, en el Museo Soane, el gran armario que Soane diseñó para guardar su colección de dibujos de George Dance. A veces se dice que se asemeja a un sarcófago. También se parece mucho a un relicario.

Soane se retiró formalmente de la práctica en 1833, cuando tenía ochenta años. En ese mismo año obtuvo el Acta del Parlamento privada por la que su casa y su contenido habrían de convertirse en una institución nacional después de su muerte. La decisión de deshacerse de su casa —y de su fortuna en una fundación— significaba el final de un sueño; el sueño que le había inspirado la construcción de Pitzhanger hacía más de treinta años, el sueño que sería sucedido por hijos arquitectos y que sería, de hecho, el fundador de una línea de arquitectos que, beneficiándose de las lecciones de su propia carrera, marcharían de triunfo en triunfo en la exposición de su arte. En este ideal dinástico había puesto todo el empeño imaginable, y por tomárselo tan en serio había llevado a sus hijos a rebelarse contra aquel ideal. Pitzhanger, construído

mientras eran aún niños, fue planeado como el medio ambiente ideal para una progenie de arquitectos clásicos, y fue allí y con esa intención donde tomó cuerpo la idea de un *Museum* —la palabra tiene todavía un sonido parnasiano— de Soane. Sin embargo, en 1810, Pitzhanger fue abandonado. El hijo mayor, John, había mostrado poco afecto por la arquitectura y se había prometido. George quería escribir obras de teatro. Ambos, John y George, se casaron en 1811, los dos de modo inconveniente y George, según él mismo reconoce, con un gran despecho hacia sus padres. Entre él y su padre comenzó una terrible enemistad, que sólo acabaría con la muerte del padre.

Fue bajo la sombra amenazadora de estos disgustos cuando Soane había emprendido la reconstrucción del n.° 13 de Lincoln's Inn Fields el año 1812. Un exponente de su estado de ánimo en esa época nos lo suministra un borrador, de su propia mano, de un artículo de un supuesto anticuario del futuro, que especula sobre el origen del edificio y concluye que ha sido la residencia de un gran arquitecto que sufrió por su originalidad e integridad, que fue abusado incluso por su familia y murió con el corazón partido. A pesar de estos presagios, la nueva casa fue equipada para recibir todos los tesoros de Pitzhanger, mientras que se añadían más tesoros año tras año. La Sra. Soane murió en 1815; John Soane, el hijo mayor y menos hostil, en 1823; mientras que George, por entonces un novelista aburrido y sin éxito, se hundió en una desesperada condición de bohemianismo y amargura. Pero el Museo aumentó. Las pinturas de la *Elección* de Hogart se sumaron en 1823. Se construyeron la habitación de los cuadros y la sala del monje y, en 1824, llegó el gran sarcófago Belzoni. Cada año se compraban antigüedades y curiosidades o se encargaban cuadros. En 1830, el propio Soane, con una intuición de finalidad escribió su primera *Description* del edificio y su contenido y la pasó a sus amigos. La decisión de 1833 debe habérsele sugerido gradualmente como el único modo posible de salvaguardar este atiborrado barco del sueño de un naufragio. Ya que ninguna dinastía de artistas había de sucederle, al menos el Museo, su plantel y dote, permanecerían en memoria suya, y servirían a la profesión que con tan feroz pasión había amado.

Traducido del inglés por Javier Cenicacelaya.

Sir John Summerson. Arquitecto. Ha enseñado Historia de la Arquitectura en la Architectural Association y en las Universidades de Londres, Oxford y Cambridge. Autor de numerosos libros. Ha sido Curator del Museo Soane de Londres.

* Este ensayo es una versión revisada y condensada del texto del autor, *Sir John Soane*, Londres 1952.

1. La autobiografía de Wightwick fue publicada en escritos separados en *Bentley's Miscellany*, 1852. Los pasajes que se relacionan con Soane están reimpresos en el libro de A.T. Bolton, *The Portrait of Sir John Soane, R.A.*, 1927, pp. 395-410.

2. Bolton, *ibid.*, p. 179.

3. Para la vida y obra de Dance, ver D. Stroud, *George Dance, Architect, 1741-1825*, 1971.

4. J. Soane, *Lectures on Architecture*, ed. A.T. Bolton, 1929, p. 53.

5. Estos y otros primeros bocetos para la Stock Office están pegados a un álbum titulado en el lomo, *Original Sketches: Miscellaneous Architectural Subjects Chiefly by Sir J. Soane* (Caja Soane estante C).

6. J.B. De la Rue, *Traité de la Coupe des Pierres*, Paris, 1728, pp. 62-63.

7. H.R. Steele y F.R. Yerbury, *The Old Bank of England*, 1930, pp. 10 y 27.

8. J. Soane, *Lectures, op. cit*, p. 100, donde condena las teorías de la proporción como «ni aplicables ni útiles».

9. M.A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, 1753, p. 121. «No hay nada más que el gusto natural unido a la práctica, como guía segura de los arquitectos en su oscuro camino».

10. Soane era muy consciente de sus propias dificultades. «La Arquitectura es un Arte de pura Invención (como opuesta a la Imitación de la pintura y escultura), y la Invención es el ejercicio de la mente humana más doloroso y más difícil» (*Lectures, op. cit.*, p. 119). Este es uno de los pocos pasajes en los escritos de Soane que parecen aludir a la originalidad de su propio trabajo. El nunca describió o analizó su propio estilo, como hizo Robert Adam.

11. U. Price, *Essay on the Picturesque*, 1794, y R. Payne Knight, *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, 1805.

12. *Description of the House and Museum*, etc., 1832, p. 54.

13. «¿Por qué no unimos la variedad de la figura, los efectos salvajes, las atrevidas combinaciones del Arte culto, con toda la regularidad desplegada en la Arquitectura Antigua?» (*Lectures, op. cit.*, p. 157).

14. *Gli Antichi Sepolcri trovati in Roma*, 1768.

15. «La *lumière mystérieuse*, practicada con tanto éxito por el artista francés, es un agente de lo más poderoso en las manos de un hombre con genio, y su poder no puede ser entendido en su totalidad, ni puede ser muy apreciado. Sin embargo, no se le da suficiente importancia en nuestra Arquitectura, y por esta razón no sentimos suficientemente la importancia del Carácter en nuestros edificios» (*Lectures*, p. 126).

16. A.T. Bolton, *The Portrait of Sir John Soane*, op. cit., pp. 94-95.

NOTAS

CUADERNO

12.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

http://www.aq.upm.es/of/jherrera
jherrera@aq.upm.es

